Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 10

Artikel: Rodin und Maillol
Autor: Schweicher, Curt
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-27036

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

RODIN UND MAILLOL

Von Curt Schweicher

Rodin und Maillol bilden eine Polarität bildhauerischer Gestaltungsmöglichkeiten überhaupt. In jedem ist in intensivster Weise eine Grundanschauung der Plastik verwirklicht. Sind die Geburtsdaten dieser beiden großen Bildhauer auch um etwas mehr als zwei Jahrzehnte voneinander getrennt (Rodin wurde Ende 1840, Maillol Ende 1861 geboren), so läßt sich das Werk von Rodin dennoch als Ausdruck des gleichen Zeitalters dem von Maillol gegenüberstellen.

Versucht man im verallgemeinernden und deshalb ungenauen Aphorismus die Polarität Rodin–Maillol auszudrücken, so kann man sagen, daß jener vom Gedanken ausgeht und den Gedanken in Ton, Bronze oder Stein umsetzt, während dieser vom Steine und der übrigen plastischen Materie ausgeht, die er in den Gedanken, aber den rein plastischen, verwandelt.

Die Freiheit der Bildwerke von Maillol von jedem anderen Gedanken als einem plastischen war den berufensten Geistern schon früh bewußt; denn im selben Jahre, in dem Octave Mirbeau schrieb: «Il est affligeant de penser qu'un tel homme est encore à peu près ignoré» (La Revue. Avril 1905), äußerte sich André Gide in einem Aufsatz, den jeder, der sich mit der französischen Kunst der Gegenwart beschäftigt, immer wieder zitieren kann: «Maillol ne procède pas d'une idée qu'il prétend exprimer en marbre; il part de la matière même, terre ou pierre, qu'on sent qu'il aura longuement contemplée, puis dégrossie, qu'il émancipe à coups de puissantes caresses. Chacune de ses œuvres garde un peu de l'élémentaire pesanteur.» (Promenade au Salon d'Automne. Gazette des Beaux-Arts, 1905.) Und auch im Jahre 1905 schrieb Maurice Denis: «Aucun romantisme, aucune littérature ne vient compliquer la vision jeune qu'il a de ces beaux corps aptes à l'amour, sans pudeur comme sans passion, animaux de bestialité fine et savoureuse. Muses charnues et saines, que leurs attitudes nonchalantes rapprochent de la Terre même, et qui parfois se dressent sans mouvement dans l'éclat de leur nudité; charnelles architectures qui seraient froides sans le frémissement d'épiderme, l'indécision du geste et la tendresse que leur confère l'exquise gaucherie de Maillol.» (L'Occident. Novembre 1905.) In diesen Sätzen von Maurice Denis erkennen wir an einer Stelle ein Schlüsselwort seiner Kunsttheorie; denn wir möchten die «exquise gaucherie» als Synonym der «pauvre déformation» betrachten, die für Denis ein «équivalent en beauté» ist, wenn er über die Maler seines Kreises schreibt. Durch die «exquise gaucherie» wird Maillol für Denis zu einem entscheidenden Künstler der Zeit. Aber ein anderes, für unseren Zusammenhang Wesentlicheres, verdient in diesem Zitat unterstrichen zu werden: «Aucune littérature ne vient compliquer la vision.»

Und Rodin auf der anderen Seite! Wir sind versucht zu sagen: Nur eine «literarische» Vorstellung konnte die Vision hervorrufen, die dann allerdings in Rodins größten Werken die plastische Materie so aufwühlt, daß der heutige Betrachter – erzogen durch Maillol (und auch darin zeigt sich die Zusammengehörigkeit dieser beiden Bildhauer) – diese plastische Materie als Eigendasein erleben kann.

So wie Maillol schon seit Jahrzehnten (was die beiden Zitate erweisen) als Vertreter der reinen plastischen Form im Bewußtsein der Franzosen lebt, womit er im größeren Zusammenhang der Künste – «poésie pure», «peinture pure» – sich als einer jener Geister offenbart, die auf die Abstraktion der künstlerischen Form hinzielen, so wurde Rodin als «Verkehrer» des plastischen in ein malerisches Prinzip allgemein gedeutet. Der Titel einer Dissertation (Robert Schmitz, Bern 1929) weist schon auf eine wesentliche Problemstellung hin: «Rodin und die Fiedler-Hildebrandsche Kunsttheorie». Auf ein verwandtes Problem ging 1920 der Bildhauer Carl Burckhardt mit seiner Schrift «Rodin und das plastische Problem» ein (Basel 1920). Beide Autoren verfechten den Standpunkt, daß Rodin nicht einseitig als der Maler angesehen werden darf, der zum plastischen Material gegriffen und sich damit vielleicht vergriffen hat. Und von beiden wird Rodin auch zu Michelangelo in Beziehung gesetzt.

Aber es bleibt bestehen: Die Kunst der Plastik wird von Rodin als eine Kunst aufgefaßt, die nicht in erster Linie vom Körpergefühl aus erlebt werden kann. Näher, als wenn wir den Anteil, den das «Literarische» am Werke Rodins hat, hauptsächlich in Rechnung stellen, kommen wir seinem Werke, wenn wir es auf das Körpergefühl hin befragen. Denn die Tatsache, daß die Vision Rodins im «Literarischen» ihren Ursprung hat, berührt nicht das spezifisch bildhauerische Problem. Was als das «Literarische» in der bildenden Kunst bezeichnet wird, stellt sich auch in der Malerei als Problem. Eine Konfrontierung von Rodin mit Maillol hat also mit dem «Literarischen» als tertium comparationis kein wesentliches Kriterium gewählt, an dem sich Antipoden scheiden ließen. Sie vergleicht im Rahmen

der bildenden Kunst überhaupt. Auch ein Bildhauer, der vom plastischen Körpergefühl ausgeht, kann dem «Literarischen» verpflichtet sein.

Mit plastischem Körpergefühl meinen wir jene Emotion, die uns das Statuarische von einem plastischen Zentrum aus erleben läßt. Die Oberfläche erscheint wie von innen her gewölbt. Wir erleben ein wohliges Sich-Weiten und Sich-Dehnen. Wir spüren aber auch, daß dieses vom Betrachter gefühlshaft nacherlebte Sich-Weiten, das in der plastischen Materie real ein Sich-Ankristallisieren immer neuer plastischer Einzelteile um den plastischen Kern bedeutet, nicht ins Unermessene gehen kann, daß es fürchten muß, sich von seinem Zentrum allzuweit zu entfernen, daß es immer wieder zu diesem zurückzukehren bestrebt ist. Dies ist die plastische Konzeption von Maillol. Sie hat in der zeitgenössischen Plastik an höchster Verwirklichung kaum ihresgleichen. Überall, wo Ähnliches erscheint, können wir Maillol als den großen Anreger und Lehrer vermuten.

Ist die Oberfläche einer Plastik von Maillol überall abtastbare Rundheit und damit Ausdruck des plastischen Kräftespiels, das von innen nach außen geht und wiederum in sich selbst zu beruhen scheint, so drückt auch der Umriß überall Rundheit aus und schließt die Figur in sich selbst. Spricht man bei einer statuarischen Plastik von Umriß, so kann damit nur ein einziger Umriß unter vielen gemeint sein. Denn der Umriß erscheint nur als Gegebenheit unseres Standortes, wenn anders wir nicht bei der Betrachtung von der Statue zu einem bestimmten Standort gezwungen werden. Aber selbst dort, wo eine «Ansicht» eines statuarischen Bildwerkes dominieren will, wird der Betrachter zum Wandel um dieses herum gezwungen, geht dieser Zwang doch wesenhaft von einem statuarischen Werke aus. Umwandelt man ein Werk von Maillol, so erlebt man, daß die vielen Umrisse doch nur der ewig eine bleiben. So dünnlinig und mit einer kaum noch als ein Nebeneinander aufzunehmenden Dichtigkeit legt Kontur sich neben Kontur, daß wir die Übergänge kaum verspüren. Es ist ein in Sichtbarkeit zerlegtes Wachsen, das sich vor unserem Auge während der Wanderung um das Werk vollzieht. Es ist. als sei das Sich-Runden und Sich-Schließen der Figur mit der Zeitlupe aufgenommen.

Eine solche bildhauerische Kunst muß die Extremitäten, die im Motiv gegeben sind, als einen Zwang empfinden, mit dem fertig zu werden zu den schwierigsten Aufgaben gehört. Daher denn auch Maillols Liebe zum Torso. Im Torso erblickt er die idealste Möglichkeit, plastische Masse im plastischen Kerne ruhen zu lassen. Für Rodin spielt der Torso keine wesenhafte Rolle. Gibt aber Maillol die ganze Figur, so schmiegen sich die Extremitäten dem Körper an oder finden sich mittels Akzessorien zu ihm zurück. Bei Maillol gibt es keine Gestikulation. Man empfindet die Körperbewegungen, die Haltung der Arme, den Schritt, die Drehung des Körpers auch nicht psychisch-emotional bedingt. Die Figuren Maillols «handeln» nicht. Dennoch werden die «Bewegungen» (was sie eigentlich nicht sind) der Extremitäten motiviert. Aber sie werden bezeichnenderweise stillebenhaft gestaltet. Eine weibliche Figur hält ein Badetuch, die «Vénus au collier» greift nach ihrem Halsband, die «Ile de France» hält mit den nach rückwärts gestreckten Händen ein Tuch. Alle diese stillebenhaften Motive bewirken ein Gleiches: Sie binden die vom Körper sich entfernenden Teile wieder mit diesem zusammen. Durch das Spiel mit der Halskette werden die Arme der Venus wieder zum Körper zurückgeführt, das Tuch, das die Ile de France in den Händen hält, verbindet die Hände und Arme und wirkt wie eine unzerreißbare Kette, die der Kraft des sich von innen nach außen wölbenden und wie (mit einer bei Maillol seltenen Expansionskraft) ein Bogen gespannten Körpers entgegen wirkt.

«L'action enchaînée» hat Maillol eine im Bewegungsmotiv der «Ile de France» verwandte Plastik genannt. Mit diesem Titel könnte das Gesamtwerk von Maillol überschrieben werden. «Gefesselte Bewegung» stellen alle schreitenden Figuren Maillols dar, und die Bewegung ist auch noch dort gefesselt, wo die beiden miteinander ringenden «Lutteuses» sich ineinander stemmen.

Viele Bewegungsmotive Maillols lassen sich als Abwandlungen der griechischen Antike belegen. Wir begegnen in der Plastik von Maillol ähnlichen plastischen Motiven, wie sie schon die Modelleure von Tanagra beschäftigt haben, wir erleben das reizvolle Gegenspiel des nackten weiblichen Körpers gegen die Draperie eines teilweise den Umriß begleitenden Tuches, andererseits tauchen Erinnerungen an die Bronzefiguren auf, die den Apollon Philesios von Kanachos wiederholen. Wir finden die geschlossene plastische Einheitsform frühklassischer Bildhauer, und es ist kein Zufall, daß wir bei den Kauernden und Knienden von Maillol an das Motiv des seine Zehen krauenden Knaben von einem der Olympiagiebel erinnert werden, wie überhaupt von allen seinen antiken Ahnen die von Olympia Maillol die wesensgleichsten sind.

«Entfesselte Aktion» ist demgegenüber alles bei Rodin. Das Körpergefühl erscheint entwertet. Momentane Bewegung tritt dafür ein. Die Figuren von Rodin streben aus sich hinaus. Führt Maillol die Extremitäten zum Körper zurück, so läßt Rodin sie in Erregung gestikulieren – oder aber sie sind Energieleitungen zu Körperenden hin, in denen die Expression sich sammelt. Darum erscheinen die Hände oft übermäßig groß – Endstationen eines Kraftstromes, der die Hände sich ballen läßt, die Finger schließt oder die Hand sich zu strecken zwingt, als gleite der Bewegungsstrom von ihr hernieder («Jean de Fiennes», einer der Bürger von Calais). Und wie beim Denkmal Victor Hugos ein Arm vom Körper wegschießt, so spreizen sich bei «Pierre de Wiessant», einem anderen Bürger von Calais, die Finger, und es ist, als höre man die Funken knistern, die an diesen Körperenden aus dem Körper strömen. Aus dieser Akzentuierung der äußersten Extremitäten und

Aristide Maillol, Weiblicher Torso. Studie zur Action enchaînée (Blanquidenkmal). Bronze. Collection Eugène Rudier, Paris

der damit verbundenen Überspannung der Expressionsenergie werden Hände dann zur selbständigen Plastik. Rodin hat Hände für sich allein und «statuarisch» wiedergegeben, läßt sie von einer «Basis» aus sich in die Höhe recken, in den freien Raum verströmen. Und was ist es, das von den «Bürgern von Calais» dem Betrachter, und mag seine Bekanntschaft mit dem Werke noch so flüchtig sein, am eindringlichsten im Gedächtnis bleibt, das in seinem Erinnerungsbild, wenn von den «Bürgern von Calais» die Rede ist, zu allererst emporsteigt: diese und jene Hand, mit ihrer ganzen Schwere, die Hände überhaupt. Im Erinnerungsbilde an Maillol wird man kaum Hände sehn. Runde Formen steigen auf: Hüften, Becken, Brüste, Wangen, ein Kinn, Haare, die wie ein Helm rund auf dem Kopfe liegen.

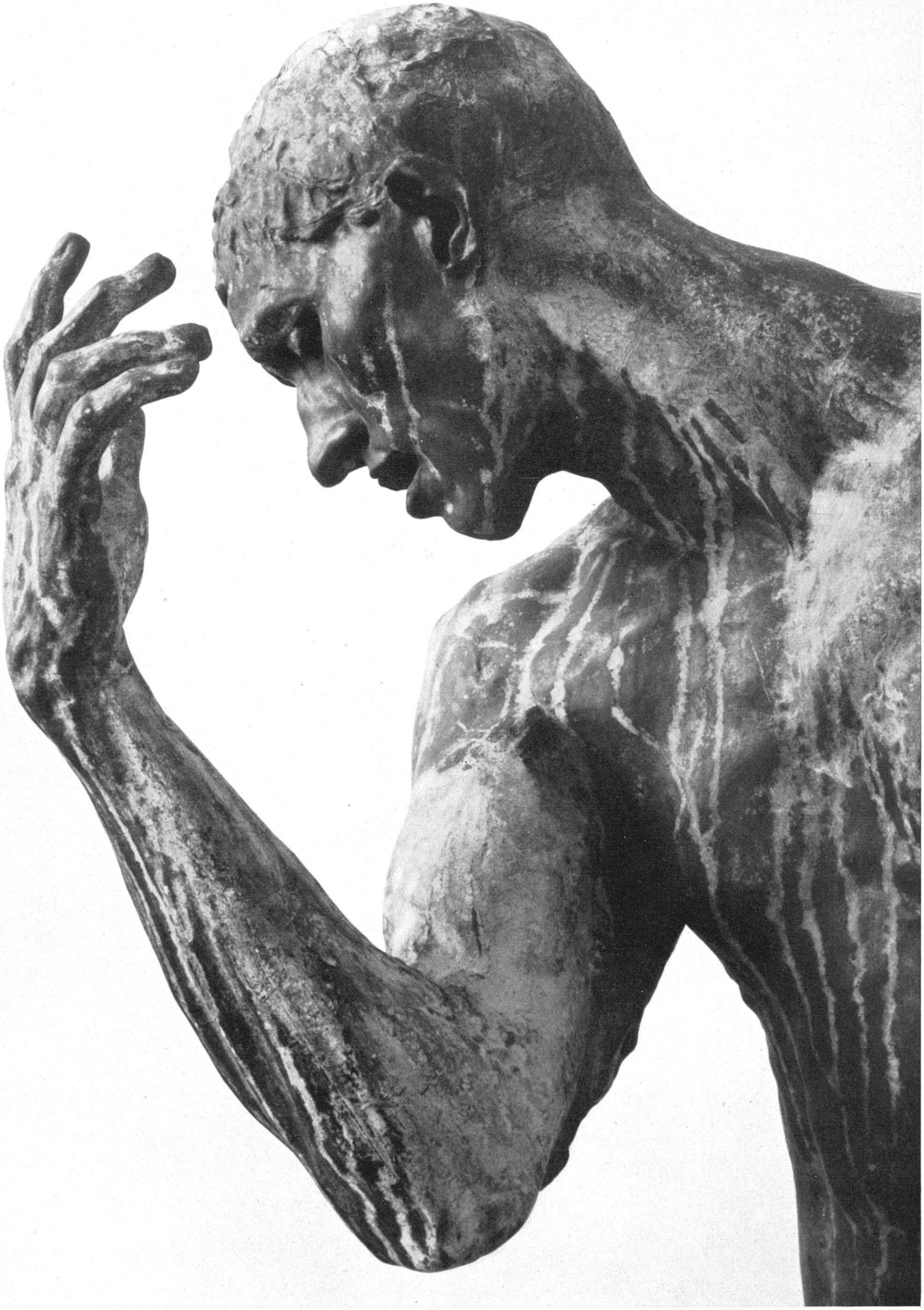
Es gibt Figuren von Rodin, die wirken, als seien sie aus einem Raketenrohr geschossen. Die Standmotive sind zuweilen wie «auf des Messers Schneide». Beim «Denker» spürt man (in der Seitenansicht) eine Verlagerung des Schwerpunktes, welche die Figur nach vorne treibt. Und da die plastischen Figuren von Rodin letzten Endes den Halt nicht in sich selber haben, gesellen sie sich zueinander, neigen sie zur Gruppenbildung. Läßt sich nach dieser Erkenntnis das «Literarische» Rodins nicht auch so interpretieren, daß es, ebenso wie es als Vision am Anfang steht, auch etwas zur plastischen Form Hinzugekommenes ist, daß es der Turbulenz der Bewegung den Zusammenhalt zu geben versucht, in dem die Figur die Figuren stützen muß, wobei der Gefühlsgehalt so überspannt wird, daß das Wort hinzutreten muß, so wie die Neunte Symphonie am Ende, wo Letztes um Ausdruck ringt, das Wort herbeiruft? Es läßt sich eben der künstlerische Schöpfungsvorgang nicht nachträglich mit Sicherheit sezieren, und darum kann man von Rodin sagen: «Im Anfang war das Wort» *und* auch «Im Anfang war die Tat», die plastische Tat.

Das «Plastische» Rodins ist der Gegenpol des Plastischen Maillols. Rodin meidet das Runde und sucht das Zerklüftete. Gewänder sind bei ihm zerschlitzte, aufgewühlte, zerfetzte Masse, Gewandfalten scharfe Grate, die an einer Figur hochklettern und hinabfallen («Balzac»). Das Plastische ist Bewegung, die Licht und Schatten zu Hilfe nimmt. Maillols Figuren bedürfen eines gleichmäßigen Lichtes, da das Licht für sie indifferent ist. Rodins Figuren sind wie in einem Schlaglicht konzipiert. Sie enthalten in sich selber dem Lichte exponierte und dem Lichte verborgene Partien. Das Licht ist also bei Rodin ein strukturierender und verbindender Teil des Ganzen: ein Teil aller jener in einen größeren Zusammenhang bindenden Mittel, deren seine Figuren bedürfen. Rodin liebt es, als Piedestal oder als einen teilweisen Hintergrund noch etwas von der Bosse stehen zu lassen. In seinen Denkmälern scheint er die Denkmalidee der scharfen Unterscheidung von Sockel und Figur nicht zu kennen, so wenig er in seinen Porträtköpfen die eigentliche Idee der Büste kennt. Er bindet das Statuarische gewissermaßen an Rudimente des Reliefs. Im Grunde ist Rodins ganze Plastik Reliefkunst, womit nicht gesagt sein soll, daß seine Werke zu einer einzigen Ansicht zwingen, wie Hildebrand es von der Plastik verlangt. Aber Rodins Plastik ist Reliefkunst, weil sie von der Breitenausdehnung und von der Tiefenausdehnung lebt. Man kann Rodins Plastiken umwandern, aber das Auge gleitet dann nicht über die Oberfläche und findet nicht auf der Oberfläche Halt. Es stößt sich überall und sieht in die Plastik hinein. Vor einer Plastik von Maillol erlebt das Auge das Positiv, vor einer solchen von Rodin erlebt es auch das Negativ, den Raum zwischen den Figuren, den Hohlraum und den Abstand. Die «Bürger von Calais» sind gewissermaßen ein Relief, bei dem alles, was Reliefgrund sein könnte, weggehauen ist. Im zentralen Werke seines Lebens aber, das ihn durch Jahrzehnte beschäftigte, an dem er fortwährend schuf, in welchem er eigentlich alle seine Einzelfiguren und Einzelgruppen verwirklichte (indem er zunächst als selbständige Plastiken konzipierte Figuren oder Gruppen in dieses einband oder in seinem Zentralwerk konzipierte Plastiken nachträglich aus ihm erlöste): in der «Porte de l'Enfer» hat er dem Reliefgedanken auch faktisch Gestalt verliehen.

Das Werk war ursprünglich als Tür des Musée des Arts décoratifs im Pavillon de Marsan des Louvre geplant. Von 1880 bis 1917 hat Rodin daran gearbeitet, und der heute vorhandene Bronzeguß kann nicht als die endgültige Fassung angesehen werden. Die Besessenheit, aus der dieses Werk wuchs, zeigt sich besonders darin, daß Rodin auch dann noch daran arbeitete, als der Auftrag hinfällig geworden war und das Musée des Arts décoratifs schon eine andere Tür besaß. Etwas von der Tragik von Michelangelos Juliusgrabmal wirkt sich also auch in diesem Werk aus; die Besessenheit, mit der Rodin daran gestaltete, läßt an jene denken, mit der der Maler Claude in Zolas «Oeuvre» am ewig unfertigen Gemälde der Cité malt, das allerdings auch zu seinem Schicksal wurde.

Die architektonische Grundform dieser Tür ist historisierend, wie es einer kunstgewerblichen Anschauung entsprach, die sich an der Mitarbeit bei bildhauerisch-dekorativen Arbeiten an Gebäuden des neunzehnten Jahrhunderts herausgebildet hatte. Rodin hatte unmittelbar nach dem deutsch-französischen Kriege vom Erbauer des Brüsseler Börsenpalastes Aufträge für bildnerischen Schmuck erhalten. Ebenso wie durch seine Brüsseler Tätigkeit war Rodin auch durch seine erwerbbedingten Arbeiten für die Manufaktur von Sèvres, wo er sich nach seinem Lehrer Carrier-Belleuse, dem heute vergessenen «Clodion des zweiten Kaiserreiches», zu richten hatte, mit dem Kunstgewerbe des späten neunzehnten Jahrhunderts (das erst gegen Ende des Jahrhunderts neue Bahnen beschritt) in Verbindung gekommen.

Den Türrahmen bilden Pilaster mit vertieftem Feld und bekrönendem Gebälk, auf dem der Türsturz aufsitzt. Am nächsten steht diese Form des Türrahmens einer



Auguste Rodin, Ein Bürger von Calais. Aktstudie zu der Gruppe (Detail). Bronze / Bourgeois de Calais. Etude de nu pour le groupe (détail). Bronze / A Citizen of Calais. Study in the nude for the group (detail). Bronze. Collection Eugène Rudier, Paris

Auguste Rodin, Die Höllenpforte (Detail) / La Porte de l'Enfer (détail) / The Gate of Hell (detail)

Auguste Rodin, Die Höllenpforte. Collection Eugène Rudier, Paris. Aufstellung vor dem Kunsthaus Zürich (Sommer 1947)

historisierenden Stilstufe des Barock, die Renaissancehaftes und Spätgotisches mischt. Besonders die Stabdurchsteckungen, wie sie die Spätgotik liebt, werden in der Art, wie der Türsturz sich den Pilastern verbindet, sichtbar. Auf dem Türsturz steht eine freiplastische Dreiergruppe nackter Figuren, die sich gegenseitig stützen. Über den beiden Türflügeln liegt ein rechteckiges Feld, dessen Zentrum durch die Figur des «Denkers» gebildet wird. Alle Teile der Tür: Rahmen, Türflügel und darüber liegendes Feld sind mit Reliefs versehen, bei denen Figur und Reliefgrund, Plastizität und Bewegungsrhythmus sich immer gleich zu einander verhalten, so daß das Ganze zu einer Einheit verschmolzen wird, die sich nur schwer in die durch den architektonischen Zweck bedingten Teile zerlegen läßt. Was Tür und was Rahmen ist, wird nicht sofort und zwingend kenntlich; die architektonische Gliederung wird überall durch die die einzelnen Kompartimente und Teilgrenzen überschneidenden oder gar durchstoßenden Figuren überbrandet. Nicht mehr Tür, die eine Wand durchbricht und öffnet, sondern freistehendes Denkmal ist das Ganze. Nicht mehr Tür, sondern Darstellung einer Tür, Denkmal einer Tür, eine Tür als Freiplastik: So wurde der ursprünglich verbindliche Auftrag zum selbständigen Monument. Und so scheint auch eine höhere Bestimmung sich damit verwirklicht zu haben, daß die Tür nie an Ort und Stelle kam.

Die selbe künstlerische Zwiespältigkeit läßt sich auch in der bildhauerischen Durchführung des Einzelnen nachweisen. In einer hektischen Weise schlägt immer wieder alles in sein Gegenteil um, löst eine steigende Figur eine fallende ab, folgen (unten im Pilaster rechts) auf ein beinahe graziöses Sitzen konvulsivische Zukkungen. Größere freigelassene Partien des Reliefgrundes wechseln mit dicht von Figuren besetzten, in den Reliefgrund eingebundene Figuren mit weit in den Freiraum vorstoßenden und gar mit am Reliefgrund baumelnden Figuren ab. Die scharfen Grate der Rahmenglieder an Pilastern und Türflügeln haben bisweilen die gleiche Funktion, die stellenweise wie scharfe Grate wirkende höchste (am weitesten im Freiraum spielende) Stellen der Figuren haben: das Licht zu sammeln und zu reflektieren, Unruhe zu stiften. Dieser Verwischung (durch Angleichung) von Figur und Rahmen entsprechen die Verwischungen im Darstellungsgehalt. Erde, Tücher, Felsblock, der Landschaftsraum, in dem sich alles bewegt, ist adaequate Masse, die ihrerseits in ständiger Bewegung ist, sprudelt, quirlt und schäumt, brandet, spült.

Man hat Rodin zuweilen einen impressionistischen Bildhauer und einen in die Plastik verirrten impressionistischen Maler genannt. Man hat dabei auch auf die Tatsache hingewiesen, daß er in seiner Jugend malte. Wir sind nicht geneigt, das Mitwirken des Lichtes in der Plastik Rodins allzusehr als Beweis einer ursprünglich auch malerischen Veranlagung heranzuziehen. Was in der Plastik von Rodin als «malerisch» erscheint, ist durch die energiegeladene Form, durch den Reliefgehalt und die Momentaneität bedingt. In viel höherem Maße läßt sich eine ursprünglich malerische Begabung bei Maillol erkennen: vermag der Maler Maillol doch ganz als Maler neben den Malern zu bestehen, die mit ihm zusammen aus der gleichen Anschauung hervorgegangen sind. Die Werke des Malers Maillol sind in der Kunstliteratur noch nicht genügend in den Zusammenhang gestellt, in den sie gehören: den Kreis der «Nabis», den zu Beginn der neunziger Jahre Sérusier, Denis, Bonnard, Vuillard und andere bilden.

Über diese Zusammenhänge geben die Bestände des Petit Palais wertvollen Aufschluß. Aus ihnen läßt sich eine von Puvis de Chavannes über Maurice Denis zum Maler Maillol verlaufende Linie erkennen. Maillols «La vague» gehört stilistisch neben die Werke von Denis. Das Bild gibt einen weiblichen Akt wieder, der gegen den Ansturm einer Welle schreitet und lebt von zwei gegeneinander ausgespielten Komponenten: dem Wasser und dem Körper. Jede dieser Komponenten besteht für sich. Das Wasser ist in bestimmt konturierte, «cloisonnierte» (um einen Terminus von Maurice Denis anzuwenden) Partien unterteilt, die sich als Blau und Grün voneinander absetzen. Das Wellengekräusel ist überall zum Ornament geworden: großen Blättern und kleinen Rosen gleich tritt es an vielen Stellen auf und umspielt den einheitlich als helles Volumen erscheinenden weiblichen Körper. Von dieser Malerei her aber gibt es eine Verbindung zur Plastik Maillols, denn die ganze «action enchaînée» ist schon im Akt enthalten, ebenso wie Maillols Holzschnitte zu Ovid und Longus trotz der Beschränkung auf die reine Linie die Körper bereits als in die Fläche gebändigte Plastik in Erscheinung treten lassen.

Wir haben die Malerei Maillols als Parenthese einbezogen, um darauf hinzuweisen, wie verfehlt es wäre, aus der anfänglichen Betätigung Rodins als Maler «malerische» Tendenzen seiner Plastik abzuleiten. Eher hätte Maillol seinen Weg als Maler fortsetzen können, und er wäre dabei vielleicht der gewichtigste aus dem angedeuteten Kreise geworden; Maillol, dessen Plastik doch als Gegenpol dem «Malerischen» Rodins entgegenzusetzen ist. Beide aber, Maillol und Rodin sind wesentliche Bildhauer, die in einer Polarität bildhauerischen Gestaltens aufgetreten sind, indem der eine das Prinzip der modellierenden Energie, der andere das Prinzip des sich am plastischen Kern ansetzenden Volumens verwirklicht hat. Daß beide zur gleichen Zeit gestaltet haben, zeugt von dem Reichtum der Möglichkeiten innerhalb der zeitgenössischen französischen Plastik.

Zwischen den beiden Polen finden Bourdelle und Despiau, der erstere nahe bei Rodin, der zweite bei Maillol, beide aber von den Polen her um einige Grade einander näher gerückt, ihren Platz. Daß diese Polarität nicht ganz mit dem Gegensatz plastischer und malerischer Veranlagung zu kennzeichnen ist, läßt sich auch daran erkennen, daß ein großer Maler Skulpturen schuf, die wir eher auf die Maillol-Seite stellen mögen: Renoir.